

INVESTIGAR PARA EXPOR.

DUAS EXPOSIÇÕES NA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2007-2009

RAQUEL HENRIQUES DA SILVA
Instituto de História da Arte, FCSH/UNL

“(…) Non seulement il n’y a pas de neutralité en matière de muséographie, mais il ne peut y avoir non plus de regard innocent de la part du spectateur: les oeuvres d’art ne se présentent jamais d’elles mêmes à un regardeur immédiatement disponible. (...)”

Jérôme Glicenstein, 2009 : 9

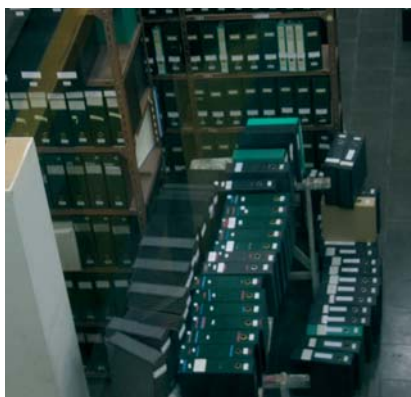


FIG. 1 - Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

Inaugurada em Outubro de 2009, a exposição *Anos 70. Atravessar fronteiras* começou a ser preparada no início de 2008, devendo ser entendida num conjunto, operativo e propositivo, com a exposição *50 anos de arte portuguesa*, inaugurada em 2007. Ambas decorreram na Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), embora em espaços diferentes: a de 2007, esteve patente na sala principal do edifício sede da FCG; a de 2009, no Centro de Arte Moderna (CAM) da mesma fundação. Ambas foram propostas, aprovadas e acompanhadas por duas importantes chefias da FCG: Manuel Costa Cabral, Director do Serviço de Belas-Artes e Jorge Molder, então Director do CAM. Finalmente, ambas tiveram o mesmo comissariado (eu própria que agreguei a mim, como co-comissárias, a Ana Filipa Candeias e a Ana Ruivo) e, com variantes, a mesma equipa de produção de que foram peças-chaves a Rita Fabiana e a Arquitecta Cristina Sena da Silva que articularam a investigação com todos os serviços da FCG, com os artistas e coleccionadores.

50 anos de arte portuguesa



FIG. 2 - Esquema da organização da exposição *50 anos de arte portuguesa*.

O ponto de partida deste evento foi conjuntural (celebrar, em 2007, os 50 anos da FCG) e estrutural (investigar e estudar, com a sistematicidade possível o Arquivo do Serviço de Belas-Artes da FCG e, na medida do possível também, pô-lo em confronto produtivo com a colecção do CAM). Para melhor perceber a espécie de missão que nos foi confiada, é indispensável esclarecer que aquele Arquivo reúne, desde 1957 até hoje (trata-se de um Arquivo aberto) toda a correspondência com artistas e instituições culturais, muito diversas, que requereram, e obtiveram ou não, apoios financeiros da FCG. Para a exposição, foi seleccionado o vastíssimo conjunto da correspondência referente

à concessão de bolsas para o estrangeiro para aperfeiçoamento de formação, requeridas por artistas plásticos, muito especialmente os relatórios regulares que, obrigatoriamente, os bolseiros têm de apresentar ao Serviço de Belas-Artes (SBA). Este trabalho, realizado com bastante sistematicidade, ocupou as três investigadoras durante o ano de 2006, e a parte possível do ano de 2007, e teve o apoio inestimável da equipa de documentalistas que, simultaneamente, estavam a submeter aquela vastíssima documentação a tratamento arquivístico, antes inexistente.

Como tive a oportunidade de referir no catálogo da exposição, este foi um dos mais belos trabalhos em que participei. Foi possível descobrir, em toda a acepção da palavra, não só importantes textos escritos por artistas, mas também obras de arte inseridas ou anexadas aos relatórios, uns e outras em grande parte inéditos. Em alguns casos, a escrita e os trabalhos estão de tal modo entrosados, que os relatórios, eles próprios, são objectos artísticos, integráveis na categoria, há muito reconhecida, de 'livros de artista'¹. A riqueza deste arquivo, bem como a sua vastidão e complexidade, recomendariam que o seu estudo e inventariação, desenvolvidos do ponto de vista da História da Arte, fosse uma tarefa em si, com meios humanos e tempo adequados. No entanto, no trabalho em curso, não foi isso que aconteceu: o objectivo de apresentar uma exposição, menos de dois anos após o início do projecto, obrigou a opções difíceis, sobretudo a de restringir acentuadamente o âmbito da pesquisa que, de modo nenhum, pôde ser concluída. Mesmo assim, o que se mostrou, mais na exposição do que no catálogo, foi reconhecido como contributo importante para a recente História da Arte em Portugal e dotou o SBA de justificação suficiente para poder programar e implementar o seu estudo sistemático.

¹ Ver, como abordagem inicial, http://www.slq.qld.gov.au/whats-on/exhibit/online/ab/what_is_an_artists_book (consultado: 3 de Setembro de 2010).



FIG. 3 – 50 anos de arte portuguesa. Piso 0. Entrada da exposição. © FCG.



FIG. 4 – 50 anos de arte portuguesa. Piso 0. Núcleo Espaço/Lugares. © FCG.



FIG. 6 - 50 anos de arte portuguesa. Piso 01.
Cronologia. © FCG.



FIG. 5 - 50 anos de arte portuguesa. Piso 0. Núcleo
Meios e processos. © FCG.

² Esta ideia, predominantemente poética, é devedora, na minha reflexão pessoal, de numerosas leituras (Roland Barthes à cabeça) mas posso exprimi-la em bibliografia, através de um dos livros mais fascinantes que já li sobre um projecto expositivo: Hubert Damisch, *L'amour m'expose*. Gand: Yves Gevaert, 2000.

³ Ver, para mais exaustiva descrição do fazer de uma exposição, a excelente obra de Jean Davallon, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan, 1999.

Esta é a primeira questão que aqui interessa relevar: muitas vezes, as exposições temporárias criam possibilidades de investigação que de outro modo não existiriam, nomeadamente por questões de financiamento. No entanto, o objectivo 'exposição' impõe também pesados condicionamentos à investigação, impedindo, como foi o caso, o seu pleno desenvolvimento e conclusão. É uma situação ambivalente que deve ser gerida com as máximas possibilidades positivas de cada situação particular. Mas não escondo que essas exigências precisas – escolher artistas e obras para uma exposição – geram uma dinâmica específica à própria investigação que se tem de tornar, mais do que é habitual, um permanente exercício de conceptualização. Com o que quero dizer que 'pensar a exposição' se torna também, numa pluralidade de direcções, 'pensar a investigação'.

No essencial, 'pensar a exposição', começa por ser um território desejante². Dar a ver o que alguns (ou todos) já conhecem, revelando esse saber através do uso da imaginação e da provocação; ou dar a ver o que não se conhece, não como narrativa relativamente estabilizada (essa é, por princípio, a função do catálogo) antes como percurso de descoberta, apelador dos sentidos, tanto ou mais do que da razão – eis o próprio da exposição temporária que convoca a efemeridade da festa: vemos ali, junto, o que depois voltará a ser separado, sendo que o 'junto' não implica só coordenação ou subordinação, separação, justaposição ou substituição, mas hipóteses de fruição, descoberta e aprendizagem, definitivamente marcados pelo nomadismo de cada visitante³.

Mas, como sempre acontece com a gestão dos desejos, a liberdade é um lugar determinado. Apesar das suas particularidades, uma 'exposição de investigação' (como é

o caso das que estou a evocar) tem que ter princípios claramente enunciáveis. Em *50 anos de arte portuguesa*, as comissárias decidiram que a norma para a selecção dos artistas seria possuírem processos bem documentados no arquivo do SBA, e concomitantemente, estarem representados na colecção do CAM. Sendo assim, os artistas estiveram presentes tanto com obras (da referida colecção) como com documentação (do referido Arquivo). No entanto, esta regra geral comportou algumas excepções, sujeitas a cuidadoso escrutínio. Houve artistas representados ou só com documentação ou só com obras, e outros (em pequeno número) que, não tendo sido bolseiros, participaram nas exposições de artes plásticas, promovidas pela FCG em 1957, 1961 e 1986⁴. O leque de selecção alargava-se assim significativamente, permitindo restringir os problemas criados por não ter sido possível consultar a totalidade dos arquivos referentes a bolsas concedidas⁵. Mesmo assim, houve queixas por parte de artistas, algumas justas, outras não tanto. Na verdade, uma exposição temporária, quando lida com artistas em actividade, é também um espaço de confronto de desejos que nem sempre podem confluir na mesma direcção. Mas diga-se, em sentido contrário, que não foram poucos os artistas, mais ou menos consagrados, que ficaram agradavelmente surpreendidos pela documentação revelada (de que, em alguns casos, se tinham esquecido) ou as obras escolhidas para exposição.

Falta referir o que se poderá designar pela terceira componente de uma exposição temporária de investigação, depois de avaliada a pertinência da matéria específica a tratar e de articular as suas dinâmicas com a exigência de que o projecto expositivo possa ser descrito e compreendido nas suas opções e metodologias. Essa terceira componente respeita a assunção dos riscos propositivos. Ou seja: se por um lado, se tem que conseguir explicar, com a máxima clareza, os critérios de selecção (neste caso, só artistas bolseiros e com obra no CAM; ou, excepcionalmente, artistas com obra no CAM, não bolseiros mas participantes nas exposições de artes plásticas FCG), por outro lado, há que assumir a aventura sempre aberta da investigação. Os artistas seleccionados cumpriam critérios enunciáveis (e, portanto, estabilizadores da dúvida ou da crítica) mas, entre eles, havia alguns que não ocupam lugar de relevo na historiografia consagrada; outros, que ocupam esse lugar, não estavam representados ou estavam, através de obras ou preocupações que não serão as mais importantes nas suas carreiras. Mas interessa esclarecer que essas opções pouco canónicas tiveram, para o comissariado, enquadramento conceptual: não pretendendo uma narrativa histórica consensual⁶, a exposição nasceu de uma série de conceitos oriundos da teoria da arte e do fazer artístico, enquadrando as principais questões que os artistas nos iam lançando, à medida que procurávamos seleccioná-los: 'Corpo/identidade', 'Signos/códigos', 'Meios e processos', 'Espaço/lugares', 'Tempo/histórias'. É evidente que esta abrangência conceptual, que se inspira em temas relevantes da crítica da arte novecentista, permitia dispor com grande liberdade as obras e a documentação: houve artistas que estiveram em mais do que um núcleo, sobretudo se considerarmos que, a par da organização temática, a exposição manteve núcleos históricos, à volta das três exposições de artes plásticas da FCG, do grupo KWW (pela

⁴ Ver a explicitação destes critérios em Raquel Henrique da Silva, "50 anos de arte portuguesa, do projecto à exposição" in *50 anos de arte portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007 (catálogo de exposição comissariada por Raquel Henriques da Silva, Ana Ruivo e Ana Filipa Candeias).

⁵ Uma das opções iniciais de balizamento da investigação foi não considerar o universo das bolsas recusadas. No entanto, e como é óbvio, este é um importante sector de pesquisa para se poder traçar com rigor a história dos apoios da FCG aos artistas portugueses.

⁶ Para aprofundar a reflexão sobre os limites das narrativas historiográficas, aparentemente consolidadas na História da Arte ocidental, recomendo a leitura do estimulante livrinho de James Elkins, 2002 – *Stories of Art*. New York and London: Routledge.



FIG. 7 - *50 anos de arte portuguesa*. Piso 01. Aspecto das vitrinas. © FCG.

⁷ Foi no início dos anos de 1970 que se começaram a fazer, nos museus de arte, exposições com amplo uso de documentação, propondo de algum modo exposições não para ver, mas para ler. Glencenstein (*op. cit.*: 95) refere, por exemplo, em 1972, a exposição de Joseph Kosuth, na Galeria Castelli em Nova Iorque que foi transformada “num salão de leitura; havia mesas, bancos, livros abertos (...)”. Incontornáveis são também as exposições de Marcel Broodthaers subordinadas ao tema “Musée d’Art Moderne. Département des Aigles”, iniciadas em Bruxelas em 1968. Para contextualizar esta questão, que questiona as funções tradicionais do museu, ver James Putnam, *Art and Artifact. The Museum as Medium*. London: Thames & Hudson, 2009 (1ª ed. 2001)

extraordinária riqueza da documentação dos artistas que o constituíram) e da chamada ‘Galeria do Bar’, quer dizer o restaurante do Museu Gulbenkian que, em 1969, quando as instalações foram inauguradas, foi decorado com telas de diversos artistas, especialmente encomendadas.

A par das opções para a realização do catálogo (assumindo-se a impossibilidade de integrar toda a documentação exposta, tanto por razões orçamentais, como pelos constrangimentos de tempo para fotografar dezenas de processos de considerável extensão), a penúltima grande questão, numa exposição de investigação, é a montagem. Também neste caso, houve uma gestão de possibilidades que, em muito, se sobrepuseram aos desejos, e não me refiro ao orçamento que foi uma componente pacífica no projecto (sabia-se de quanto se dispunha e esse montante era suficiente). Na corrida contra o tempo que vai configurando a exposição, é sempre demasiado cedo que se tem que enunciar certezas e transmiti-las ao arquitecto ou designer. Em *50 anos de arte portuguesa*, a arquitecta responsável pela montagem, Cristina Sena da Fonseca, pertence aos quadros das FCG e conhece todas as possibilidades para utilizar beneficentemente os recursos dos diversos departamentos. Esta situação é, para mim, uma positividade porque não se pretendia senão apresentar, com qualidade, a exposição nos espaços, em si mesmos notabilíssimos, do edifício sede da FCG.

Alguns aspectos foram imediatamente consensuais: atribuir ao piso 01, com uma estrutura rígida de salas articuladas por um corredor lateral, as componentes históricas da exposição, assumindo, na parede desse corredor, uma banda cronológica de cinquenta anos; reservar a grande sala do piso 0 para os núcleos estético-formais, dispostos sem grandes barreiras entre si, valorizando articulações previstas ou deixando campo aberto para a elaboração, sobretudo sensível, de outras; finalmente, integrar, na exposição, as obras de arte encomendadas, em meados dos anos de 1960, para a decoração do edifício, tanto mais que os seus autores foram bolseiros da FCG. Com o objectivo de potenciar a dinamização das circulações da exposição assim aberta, escolheram-se mais algumas obras, que não pertenceram à decoração inicial do edifício, mas que se propunham dialogar inovadoramente com ele (esta estratégia estendeu-se à já referida ‘Galeria do Bar’ e ao jardim fronteiro à entrada principal na Fundação). Houve, no entanto, um sector, em que o trabalho conjunto com a arquitecta não teve o mesmo nível de resultados. Utopicamente, as comissões pretendiam que a documentação (as fichas de candidatura a bolsas, o desenrolar dos relatórios, a documentação anexa muitas vezes extraordinariamente plástica) fosse exposta com o destaque que habitualmente se dá às obras mais convencionais; mais utopicamente ainda, pretendia-se que essa documentação pudesse (em cópia) ser manejada pelo público e, em alguns casos, fosse possível ter a voz dos autores lendo os seus relatórios, às vezes bastante pessoais⁷.

No entanto, esses desejos não foram realizados, podendo dizer-se que a documentação se apresentou aprisionada, as vozes também e os visitantes se relacionaram com uma e outra, convencionalmente, olhando para dentro de vitrinas muito arru-

madras e ouvindo, com os habituais auscultadores, raras narrativas gravadas. Este foi o aspecto que confrontou mais negativamente o projecto das comissárias. Não há culpas, antes circunstancialismos, determinados, em grande parte, pelo lugar aurático em que a exposição decorreu onde não há hábitos (nem se pretende que venha a haver) de montagens mais desarrumadas e descentradas.

O último vector de análise da exposição seria a recepção dos públicos. Sem utilizar quantidades que, em si mesmo precisariam de ser colocadas em contexto, a impressão geral foi de excelente receptividade, muito apoiada pelo programa das visitas guiadas, estruturado com criatividade e autonomia pelos Serviços Educativos da FCG. Para as comissárias, os visitantes que mais “contaram”⁸ foram os artistas que juntaram histórias às histórias ali evocadas e, por vezes, se emocionaram perante textos de que eram autores já pouco lembrados. Houve alguma eficácia nos diálogos sugeridos entre artistas muito diversos e no jogo aberto de correspondências entre a documentação e as obras. No entanto, houve também fracassos, relacionados com a distância imedível entre as expectativas de comunicação e a observação da sua concretização: as «bandeiras» que anunciavam os sucessivos temas foram pouco eficazes, as legendas eram diminutas, as frases de artistas, retiradas dos relatórios e disseminadas pelo espaço, deveriam ter sido mais?

A interrogação significa que está tudo por fazer em Portugal no que toca à avaliação de exposições. Mas não posso deixar de afirmar, convictamente, que os ganhos ultrapassaram os fracassos. O catálogo (delineado por Jorge Silva) é um instrumento de grande qualidade gráfica que, não reunindo com sistematicidade a riqueza da documentação seleccionada e exposta, manifesta, ainda assim, para todos os interessados (artistas, curadores, historiadores, estudantes), a importância incontornável do arquivo do SBA, quer para trabalhos monográficos, quer para a elaboração de uma (quase) ausente teoria da arte em Portugal (os artistas escreveram mais do que se pensaria e, às vezes, brilhantemente) e para a visão global de mais de meio século de produção artística. Esta será a herança que mais conta do modelo de exposições de investigação: não esgotar temas de imensa complexidade que impõem múltiplos cruzamentos, mas dar a ver, com positividade, o muito que há para investigar.

Um dos aspectos mais interessantes desse ‘dar a ver’, através das coisas concretas e não da sua narração, manifestava-se, na própria exposição, com notável plasticidade: os primeiros relatórios, do final dos anos de 1950, são magníficos livros, cadernos ou folhas manuscritas, ilustrados com desenhos, pinturas, esquemas, com uma artisticidade tradicional. Nessa altura, raros usam a fotografia como apoio à apresentação dos trabalhos. Mas, ao longo da década de 1960, há-de ser esse novo meio que predominará e, cada vez mais, os dispositivos. Na actualidade, os relatórios perderam corpo e a mão fazedora: são CD’s, filmes, vídeos... Estas mudanças de suporte condicionam naturalmente não só a sua exposição mas, sobretudo, a própria reflexão dos autores. Mas também o trabalho da História da Arte que se interessa pela materialidade das obras e os seus espelhamentos intrínsecos ou extrínsecos.

⁸ Uso o verbo no sentido que lhe deu Eileen Hooper-Greenhill num célebre artigo “Counting visitors or visitors who count” in R. Lumley(ed.), *The Museum Time Machine: Putting Cultures on Display*, Routledge, 1988.



FIG. 8 - Anos 70: Atravessar Fronteiras. Recriação da Acção dos círculos, guerrilha urbana (1974) do Grupo Acre. © Paulo Costa, CAM/FCG.

Anos 70. Atravessar fronteiras.

Para o comissariado da exposição *50 anos de arte portuguesa*, a sua principal consequência foi, ainda antes da respectiva inauguração, um segundo convite. Aberta a possibilidade, de, quase com a mesma equipa, propormos uma nova exposição, o tema surgiu naturalmente da memória do trabalho sobre os arquivos do SBA: a extraordinária riqueza criativa da década de 1970, contextualizada internacionalmente pelas heranças do *Maio de 1968* francês e fragmentada, em Portugal, pela Revolução do 25 de Abril de 1974 que pôs fim a um regime ditatorial com quase 50 anos e, desse modo, a uma das últimas guerras coloniais, mantida por um país europeu em África.

Aceite o tema pelos mesmos dirigentes da FCG, o comissariado começou a trabalhar com um pressuposto que nos parecia inquestionável: tratar-se-ia de uma exposição internacional, marcando assim que, mesmo antes da revolução política, os artistas portugueses pensavam e moviam-se cada vez mais numa itinerância cultural em que as questões da pátria iam perdendo pertinência, pelo menos na dimensão fantasmática das décadas anteriores; para isso, realizou-se um levantamento exaustivo de exposições internacionais relevantes (nomeadamente bienais), elaborou-se uma lista, bastante contida, de artistas e obras não portuguesas cujo empréstimo deveria ser solicitado, com diversas hipóteses em aberto. No entanto, já depois de alguns empréstimos autorizados, foi preciso desistir por razões orçamentais, na ambiência de pré-crise financeira que estava a atingir a FCG.

Impossibilitadas de 'atravessar fronteiras' políticas e geográficas, mantivemos o subtítulo da exposição por duas ordens de razões: pretendia-se enunciar que os anos 70 assistiram, mais que outras épocas anteriores, à miscigenação de géneros e técnicas e que as obras de arte saíram dos suportes tradicionais para invadir o chão e se instalarem na rua. Foi este o contexto de decisões fundamentais: não ignorar mas não privilegiar as disciplinas tradicionais (desenho, pintura, escultura), confrontando-as



FIG. 9 - *Anos 70: Atravessar Fronteiras*. Piso 0.
Em primeiro plano, obra de Clara Menêres,
Jaz morto e arrefece, o Menino de Sua Mãe, 1973.
© Paulo Costa, CAM/FCG.

com a fotografia, a gravura, a ilustração, a instalação, a *performance*. Por outro lado, acentuou-se a opção, vinda da exposição *50 anos...*, de fazer sair a exposição dos espaços do Museu (agora o CAM) não só para o hall de acolhimento, onde se instalou, uma 'casa' visitável de Ana Vieira, mas mesmo para o exterior.

No dia da inauguração da exposição, o troço de rua fronteiro à entrada do CAM foi intervencionado por dois membros do Grupo Acre (Clara Menêres e Lima de Carvalho) recriando a *Acção dos círculos, guerrilha urbana* que o grupo (integrando também Alfredo Queirós Ribeiro, entretanto falecido) realizara, em 1974, na Rua do Carmo, em Lisboa. A exposição iniciava-se na rua, com um acontecimento efêmero (foi sendo destruído, naturalmente, pelo movimento do trânsito e o ciclo do clima) que evocava a memória da arte da rua, após a revolução de Abril. Deste modo, alguns aspectos do trabalho artístico da década ficavam desde logo apresentados aos visitantes: a crítica ao museu e ao estatuto aurático da obra de arte, a prevalência da *performance*, a dimensão política do desempenho artístico mas também a inovação e a experimentação sem rede.

Antes destas decisões, que só foram operacionalizadas em face avançada do trabalho, houve outras a tomar: a escolha dos artistas e obras que estariam presentes na exposição, uma vez que, ao contrário do que acontecera em *50 anos...*, não se quis nem recorrer aos processos de obra do SBA (a não ser excepcionalmente, como documentação) nem restringir as possibilidades de selecção à colecção do CAM. Algo, no entanto, se conservou da conceptualização da anterior exposição: a lista de artistas e obras foi sendo elaborada e reelaborada, até ao limite temporal possível, com ajustes permanentes, nascidos da própria investigação. A base desta foi um levantamento exaustivo da imprensa especializada da época, relacionada com a produção e crítica de exposições o que conduziu a uma determinação de conforto: todas as obras expostas foram produzidas e expostas no decurso da década de 70, facto que é assinalado, com raras falhas, nas fichas técnicas do catálogo.

O amontoado de possibilidades, que o reviver da década proporcionou, foi estruturado através de dois temas englobantes que, também eles, nasceram no fazer da investigação: 'Necessidade de intervir: paisagens, espaços utópicos, espaços urbanos' e 'Experimentar, série e variação'. O primeiro destes temas, que veio a ocupar a grande nave do CAM, convocava os artistas através do seu relacionamento social e político: retratando o mundo, em paisagens cada vez mais conceptuais, inventando cidades e utopias já ecológicas ou sarcasticamente críticas de uma ordem política desacreditada. Assumindo o impacto da Revolução de 1974, um dos espaços mais marcantes deste vasto tema, apresentava um conjunto de obras paradigmáticas: por exemplo, *Jaz Morto e Arrefece*, o *Menino de Sua Mãe* de Clara Menêres, impressionante escultura hiper-realista de um soldado da guerra colonial, tema proibido em Portugal antes da Revolução. No entanto, a peça foi exposta, sem actuação da censura, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1973, provando que, em termos de confronto cultural, a revolução já estava em marcha; ou, já depois da Revolução, a *Bandeira de Portugal*, obra colectiva do portuense grupo Puzzle; ou os cartazes de



FIG. 10 - *Anos 70: Atravessar Fronteiras*. Piso 0.
Obras de Tília Saldanha (*Mala de Viagem*, 1975-76;
Fim-de-Semana, 1972-73; 240.180
DISSEMTRIAMATER, 1980).
© Paulo Costa, CAM/FCG.



Ana Hatherly que utilizaram fragmentos da imensa produção dos cartazes políticos que encheram as paredes das cidades nessa época. Não houve nenhuma preocupação de exaustividade, antes confrontos mais ou menos inesperados entre obras há muito relevadas pela História e outras quase ou totalmente desconhecidas. A par das grandes colecções públicas (CAM, Museu do Chiado, Museu de Serralves, Museu Berardo), recorreu-se sobretudo às colecções dos próprios artistas, com o objectivo (que já tinha sido prosseguido em *50 anos...*) de não submeter a exposição a leituras prévias e previsíveis, de acordo com as sínteses que têm vindo a ser produzidas. O segundo núcleo da exposição, 'Experimental, série e variação' embora tivesse algumas marcações na grande nave de 'Vontade de intervir', dispôs-se essencialmente na galeria do 1.º andar que sobre ela se debruça. Com obras em geral de menores dimensões, permitiu um conjunto de subtemas com evidente marcação conceptual que, em séries relativamente homogêneas e de grande qualidade, permitiram abordar a variabilidade de meios com que as práticas artísticas se foram desconstruindo e reconstruindo, questionando os meios tradicionais e ensaiando outros em que a fotografia, a *performance*, a instalação e a escrita têm um papel destacado. Foi também o desenrolar da investigação e o contacto permanente com alguns artistas que abriram a linha mais profícua de trabalho desta exposição. Refiro-me à rematerialização de obras que, depois de efêmera existência, apenas existiam em projecto. O caso mais notável (que, em si mesmo, justificaria toda a exposição) foi a escultura-instalação de Alberto Carneiro, *Árvore Jogo/Lúdico em sete imagens espelhadas*, apresentada em 1974, como uma das obras fundadoras da peculiar poética conceptual do seu autor que reelabora, filosoficamente, um íntimo sentimento de comunhão com a natureza, percurso original próximo das primeiras práticas da 'land-art' internacional.

Foi com imensa alegria que Alberto Carneiro acolheu o desafio de refazer a peça, o que implicou a escolha de uma oliveira cujo corpo foi seccionado e remontado ritualisticamente na primeira sala da exposição. Vale a pena assinalar que esta recriação deu origem a uma tese de mestrado, da autoria de Cristina Oliveira que, sob orientação de Rita Macedo, está a estudar as problemáticas de conservação da arte contemporânea que exigem uma ampla e rigorosa documentação. Uma síntese desse trabalho é apresentado em artigo nesta revista.

Também Alberto Pimenta recriou a sua performance *Homo Sapiens* que se desenrolou numa jaula de gorila no jardim zoológico de Lisboa, em 1977, gravando a leitura do notabilíssimo texto com o mesmo nome, componente sobrevivente dessa obra efêmera. O mesmo aconteceu com *Projecto Ocultação/Desocultação* de Ana Vieira, 1978, que a artista reinstalou em espaços charneira da exposição, ou com *Memória de uma imagem ausente*, 1970, de Rui Orfão cuja cenografia foi retrabalhada pelo autor, a partir dos meticulosos estudos que haviam ficado da performance fundadora.

Mas a obra que mais ocupou a equipa e foi o maior risco da exposição foi a recriação da mítica peça de Ernesto de Sousa e Jorge Peixinho, *Luís Vaz* que, até então,

fora considerada como impossível de ser rerepresentada. A complexidade deste trabalho não permitiu inaugurá-lo senão um mês e meio depois do início da exposição, no espaço, rigorosamente adaptado e testado do auditório do CAM. Como já afirmei noutro texto “os especialistas que assistiram à primeira apresentação – em que actuou, como acontecera em todas as mostras realizadas pela dupla autoral, o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa – consideraram que se conseguiu recriar a peça, não como ela exactamente teria sido (na verdade, mesmo em vida dos seus autores, cada uma das apresentações foi uma criação de si mesma) mas com o seu espírito e a sua plena capacidade comunicante. Perpassava ali um tempo inaugural: uma “vontade de arte” que rompe com as sistemáticas anteriores, na música, como nas artes plásticas, nos mecanismos da criação, como dos da exposição e fruição. No caso português, estes factos são claro manifesto de um desejo e de uma determinação de pertencer à cena contemporânea internacional, recuperando décadas de fechamento e auto-punição”. (Silva, 2009).

Estes e outros casos de íntimo trabalho em equipas pluridisciplinares – em que, sempre que possível, os artistas foram as figuras irradiantes – constituíram, para as comissárias, o cerne desta exposição. Enquanto, em *50 anos...* o que sobretudo releveu foi a revelação da riqueza, ainda por esgotar, dos arquivos do SBA, em *Anos 70*, fomos surpreendidas pelo risco em que se encontram muitas obras de produção



FIG. 11 – *Anos 70: Atravessar Fronteiras*. Piso 1. Instalação de Silvestre Pestana – *Teco-labirinto*, 1979.
© Paulo Costa, CAM/FCG.

recente mas que utilizaram meios ou naturalmente efêmeros ou com tecnologias então muito artesanais. É urgente, sempre que possível com os contributos dos autores, reunir documentação para as reapresentar com qualidade, o que pode exigir a reconversão dos suportes e meios iniciais. O estado da questão é, nesta matéria, particularmente gravoso em Portugal, tendo-nos impedido, em tempo útil, de recuperar peças históricas, por exemplo de José Carvalho e António Palolo.

Outros aspectos relevantes da investigação realizada relacionam-se com a valorização de obras e artistas que se encontravam quase esquecidos. Sem qualquer exaustividade, destaco ainda a extraordinária instalação *Tecno-labirinto* de Silvestre Pestana que, no momento em que escrevo este artigo (Julho de 2010) integra, com grande destaque a exposição *Povo/People* comissariada por João Pinharanda e patente no Museu da Electricidade; ou a pequena exposição dentro da exposição que dedicámos à figura mítica de Túlita Saldanha que, no final dos anos de 1970, iluminou a cena artística coimbrã. A importância das obras que foi possível expor (conservadas e documentadas pela sua filha, Luísa Saldanha) conduziram à decisão de programar uma exposição individual daquela artista, assumida pela nova directora do CAM, Isabel Carlos.

Outra componente da exposição deve ainda ser referida: o núcleo documental que se concentrou no piso 01, com uma mostra seleccionada de catálogos, livros, livros de artistas, revistas, fotografias, etc., permitindo evocar momentos fundamentais das práticas artísticas da década. Ao longo da parede de fundo deste espaço amplo organizou-se uma exposição de cartazes de temática diversa (envolvendo a literatura, o teatro, o cinema, a arquitectura, as artes plásticas, a dança) e, complementarmente, uma mini exposição de desenhos de João Abel Manta, quase todos publicados em jornais e revistas, constituindo-se como um jornal satírico, fortemente político da sociedade portuguesa de então. Com a colaboração da Cinemateca Portuguesa e, especialmente da televisão, foi possível utilizar alguns documentários de época, e também filmes de artistas, que permitiram convocar as extraordinárias dinâmicas criativas, antes e depois do 25 de Abril, a maioria das quais desenvolviam experiências da década anterior. Houve aspectos menos conseguidos, como as entrevistas filmadas aos mais importantes críticos dos anos 70 (Egídio Álvaro, José-Augusto França e Rui Mário Gonçalves, sendo Fernando Pernes evocado num documentário de televisão) e outros que não foi possível sequer concretizar, como programas complementares de outras artes e a ocupação performativa dos jardins da FCG.

Por outro lado, a escassez do tempo de trabalho, não permitiu, mais uma vez, um trabalho de fundo e atempado com a excepcional equipa dos serviços educativos. Tal como em *50 anos...*, ela foi a última a entrar em cena, quando já não era possível incorporar os seus contributos. É uma falha habitual neste tipo de exposições (outras também...) que se mantêm, até muito tarde, como projectos abertos. Essa falha é uma das razões de alguma desorientação dos visitantes isolados. Aliás, da experiência empírica de percorrer frequentemente os espaços de exposição, foi possível verificar também que os textos de sala quase não foram utilizados, pelo menos em sítio, devendo admitir-se que teria sido preferível optar por legendas desenvolvidas, junto



FIG. 12 – *Anos 70: Atravessar Fronteiras*. Piso 01. Núcleo documental – Anos 70 em cartaz. © Paulo Costa, CAM/FCG.

das peças mais relevantes. Mas o catálogo (graficamente mais modesto do que o da exposição *50 anos...*) pôde integrar as peças expressamente rematerializadas para a exposição que foram fotografadas depois de instaladas pelos artistas ou pela equipa, sobre documentação fotográfica das exposições originais (este foi o caso da performance *Dissimetriamater* de Túlia Saldanha).

Numa obra recente, dedicada à historiografia das exposições de arte contemporânea que citei logo na epígrafe deste artigo, Jérôme Glicenstein discute o papel dos vários agentes que intervêm numa exposição, muito especialmente as relações, por vezes conflituosas, entre artistas, comissários e arquitectos ou cenógrafos, termo que este autor prefere. No caso das exposições aqui analisadas, as tensões foram predominantemente sadias e, em caso nenhum, as comissárias pretenderam protagonismo. Ele foi integralmente dado às obras e às narrativas, naturalmente ficcionadas, que entre elas se podem sugerir, com os recursos próprios de uma expografia (Rico, 2006, 17), sustentada em investigação e num entendimento da história da arte como um conjunto de discursividades abertas e sem linhas direccionais pré-determinadas.

Idealizadas por historiadoras da arte, com diversa experiência de trabalho em museus, as exposições foram alimentadas pela investigação e pela documentação mas contri-

buíram também, potentemente, para abrir novos campos de pesquisa, quer em termos de um arquivo por estudar, quer em termos de conservação e restauro de obras aparentemente perdidas, quer em termos da revelação de percursos e obras que a história mais institucionalizada desconhece. Por isso, os catálogos apresentam mais propostas de trabalhos futuros do que pontos de chegada. Na verdade, foi possível reforçar uma intuição inicial que esteve na origem destes dois projectos: a história que nos interessa é uma história aberta, capaz de nos surpreender e captivar a urgência de continuarmos a estudar. Em arte, isso significa, continuar a ver, com inteligência sensível, as exposições enquanto heterotopias. Como as definiu Michel Foucault: espaços outros que interrompem e confrontam os espaços e os tempos quotidianos. Poderíamos acrescentar: também o confronto com o corpo e as metamorfoses da história. •

Bibliografia

Anos 70. Atravessar fronteiras. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2009 (catálogo de exposição comissariada por Ana Filipa Candeias, Ana Ruivo e Raquel Henriques da Silva).

50 anos de arte portuguesa. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007 (catálogo de exposição comissariada por Ana Filipa Candeias, Ana Ruivo e Raquel Henriques da Silva).

ELKINS, James, 2002 – *Stories of Art*. New York and London: Routledge.

DAMISCH, Hubert, 2000 – *L'amour m'expose*. Gand: Yves Gevaert.

DAVALLON, Jean, 1999 – *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan, 1999.

FOUCAULT, Michel, 2002 – «Des espaces autres» in *Dits et écrits II, 1967-1988*, Paris, Gallimard.

GLICENSTEIN, Jérôme, 2009 – *L'art: une histoire d'expositions*. Paris, PUF.

MACEDO, Rita – *Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro*. Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2008 (exemplar policopiado).

MONTEIRO, Joana d'Oliva, 2010 – *A Galeria de Exposições Temporárias do Mosteiro de Alcobaça. Reflexões e contributos na óptica do discurso expositivo*. Dissertação de Mestrado em Museologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da universidade Nova de Lisboa

OLIVEIRA, Cristina, 2009 – *A preservação da arte efêmera de Alberto Carneiro com aplicação ao caso de Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas*. Dissertação de mestrado em Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa.

PUTNAM, James Putnam, 2009 – *Art and Artifact. The Museum as Medium*. London: Thames & Hudson, (1ª ed. 2001)

RICO, Juan Carlos, 2006 – *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*, Silex.

SILVA, Raquel Henriques da, 2009 – «Luiz Vaz de Jorge Peixinho e Ernesto de Sousa, 30 anos depois: conservar a arte contemporânea» in *L+Artes*, Dezembro, 2009.